

Gegen eine "entmännlichte" Musik. Genderkonnotationen in Musik und Texten von Charles Ives

von Dorothea Gail

*"there is a B# and a Bb in the same chord –
that is wrong" (Grandma Prof. says).
It is not, you g-d-sap! –
takin' money for emasculating music and students."*¹

Charles Ives

–1–

Die Anzahl der Veröffentlichungen über Charles Ives, dessen 50. Todestag man 2004 beging, wächst – trotz der Außenseiterrolle des Komponisten – zumindest in seinem Geburtsland stetig an. Trotzdem wurden seine musikalischen und literarischen Hinterlassenschaften bisher auf Gender-Aspekte kaum untersucht.² Dies mag darin begründet liegen, dass Ives' Musik, Ästhetik und Persönlichkeit sich gegenüber historistischen Zugängen wegen ihrer "existenzialistischen" Aura spröde verhalten. Der Charakter Ives'scher Musik wird wegen seiner Andersartigkeit und mangels Vergleichsmöglichkeiten oft schlicht als "ivesian" bezeichnet.

–2–

Rossiter betont in seiner Ives-Biographie als Erster die Bedeutung von Gender-Aspekten: *"the connotation of effeminacy that art music had for Americans in the nineteenth century [...] is a crucially important means of approaching Charles Ives as a composer"*³. Feder interessiert sich aus psychoanalytischer Sicht für Ives' biographische Konstellation⁴. Dabei stellt er in dessen Persönlichkeitsstruktur eine unterdrückte

¹ Charles Ives, *Memos*, hrsg. von John Kirkpatrick, London 1972, S. 189 (im Weiteren zitiert als *Memos*). "G-d-sap!" bedeutet "god-damn-sap", d. h. "gottverdammter Schwächling". Mit dem Professor ist wahrscheinlich David Smith gemeint, vgl. Anmerkung 47.

² Die einzige Veröffentlichung, die sich ausschließlich damit beschäftigt ist: Judith Tick, "Charles Ives and Gender Ideology", in: *Musicology and Difference*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley u. a. 1993, S. 83-106.

³ Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America*, New York 1975, S. 24.

⁴ Stuart Feder, "Charles and George Ives: The Veneration of Boyhood", in: *Psychoanalytic Explorations in Music*, hrsg. von Stuart Feder, Richard Karmel und George Pollock, Madison

homoerotische Komponente im Verhältnis zum Vater fest, und er nennt Ives' Hang, das Männliche, z. B. durch Sport, zu betonen. Solomon⁵ greift das Gender-Thema im Rahmen der Datierungsproblematik der Quellen auf. Ives habe nicht nur verbal andere Komponisten als dekadent diffamiert, sondern seine Überlegenheit auch durch die Vordatierung seiner Werke zu behaupten versucht. Solomon weist darauf hin, dass der Kampf gegen das Dekadente in der Kultur seinerzeit en vogue war⁶. Tick konstatiert im Musikleben in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Amerika eine Polarisierung zwischen einer als "männlich" bzw. als "weiblich" bezeichneten Musik und ordnet Ives' verbale Attacken in diesen zeitgeschichtlichen Zusammenhang ein⁷. Die konkreten Auswirkungen auf Ives' musikalisches Œuvre streift sie nur am Rande, und sie schließt sich der These an, dass *"the Ives who talked about the emasculation of music is not the Ives who wrote the music"*⁸. Gerade dieses Verhältnis zwischen ideologischer Rhetorik und Musik soll hier jedoch im Mittelpunkt stehen.

–3–

Nach einer Problematisierung der Themenstellung (1) soll zunächst die Ives'sche verbale Rhetorik anhand einiger Zitate dargestellt und der Frage nach Ives' männlicher Identitätsproblematik und Homophobie nachgegangen werden (2). Anschließend soll untersucht werden, wie sich der Zusammenhang zwischen Ives' ideologischer Rhetorik und seinem musikalischen Werk gestaltet (3).

1. Problematisierung der Themenstellung

–4–

Wie ist das schwierige Verhältnis von "privatem" Leben und "autonomen" Werk zu beurteilen? Gerade die Thematisierung von Gendereinflüssen in Leben und Werk wirft dieses Problem auf: Ist Musik nicht durch ihre Nichtsprachlichkeit und durch ihren Anspruch auf Unabhängigkeit vom Biographisch-Privaten immun gegen eine "gegenderte" Semantik? Muss man nicht deutlich unterscheiden zwischen den biographischen "Ausrutschern" eines Komponisten und seiner Musik als einer davon getrennten Sphäre? Wenn Musik fähig ist, bewusst intendierte Programme zu

1990, S. 115-176, dort besonders S. 128, 136-137, 152, 155-157.

⁵ Maynard Solomon, "Charles Ives: Some Questions of Veracity", in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 441-469, dort besonders S. 452-453, 466-468.

⁶ Solomon schreibt: *"Indeed, Ives is firmly in the tradition of such turn-of-the-century thinkers as Max Nordau, Irving Babbitt, Spengler, and Tolstoy (d'Indy and Mason in music), for whom the struggle against eroticism and decadence in art took on the character of a moral crusade. Like them Ives is at war against the 'indecent', the 'decadent', and the 'degenerate' "* (ebd., S. 467).

⁷ Tick, a.a.O. S. 83-106.

⁸ Solomon (a.a.O., S. 467) zitiert aus einem Brief von James Peter Burkholder an ihn selbst.

semantisieren, dann kann sie auch unbewusste Aspekte enthalten, d. h. sie könnte bewusst oder unbewusst kulturelle und persönliche geschlechtsspezifische Haltungen einschließen. Ist eine solche Semantisierung – so z. B. die Unterscheidung von männlichen und weiblichen Themen durch A. B. Marx⁹ – aber Teil einer als "autonom"¹⁰ verstandenen Musik, oder ist sie nicht viel eher von außen aufprojiziertes oder völlig nebensächliches Beiprodukt, da Musik nun einmal menschengemacht ist? Letztere Fragen hängen damit zusammen, wie man die Prämisse, Musik sei ein verstehbarer künstlerischer Ausdruck oder Ausdrucksprozess, interpretiert.¹¹ Ausdrucksdeutung legt ihren Schwerpunkt auf das unmittelbar klangliche Ereignis, das nicht als semiotisch auf etwas Hinweisendes, sondern als Verkörperung eines Bedeutungsvorganges verstanden wird. Punktuelle Semiotik hingegen versucht, von außen Bedeutungen an bestimmte musikalische Ereignisse zu binden. Hier wird davon ausgegangen, dass es beide Möglichkeiten 1. der Sinnverkörperung und 2. des Tragens von Bedeutung gibt, dass sie auch gemeinsam in Werken vorkommen, jedoch wird der Ausdrucksdeutung der Vorrang eingeräumt, da hier Ausdruck als das innere Wesen von Musik verstanden wird. Dies bedeutet für das Verhältnis Sprache-Musik, dass Musik zunächst einmal von Sprache – z. B. der Deutung einer Passage als "männlich" – unbeeinflusst bleibt. Wenn Ives z. B. zu einer Passage des 2. Streichquartetts hinzusetzt: "this is music for men"¹² – man könnte den Inhalt dieses Satzes neutral fassen als: "dies ist kraftvolle Musik" –, so heißt das nicht, dass mit dieser Bedeutungszuschreibung der

⁹ Susan McClary diskutiert in ihrem Artikel "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony" (in: *Musicology and Difference*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley u. a. 1993, S. 326-344) die Bedeutung dieser Marx'schen Wortwahl auch im Hinblick auf die damit vonstatten gehende Semantisierung von absoluter Musik (besonders S. 332).

¹⁰ Der Begriff "autonome" Musik wird hier benutzt, da der Begriff "absolute" Musik eine völlige Bedeutungsleere suggeriert. "Autonom" soll hier bedeuten, dass Musik in erster Linie expressiven und denotativen Charakter hat. In diesem Sinne distanziert sich August Halm in seinem Aufsatz "Programm Musik und absolute Musik" (in: August Halm, *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, S. 67-72) von einer Inhaltsästhetik, stellt sich jedoch nicht gegen einen Sinn in der Musik: "Ich habe früher einmal diese beiden Arten der Haltung und Stellungnahme bei den Schaffenden unterschieden als die des Predigers einerseits, des Priesters andererseits" (S. 67). Und er legt Bruckner folgende Worte über Musik in den Mund: "Sie sagt nicht den Sinn, sie tut den Sinn" (S. 68).

¹¹ Vgl. hierzu die Position von Ferdinand Zehentreiter, "Bruch und Kontinuität in Beethovens späten Quartetten. Einige Überlegungen zur Werk- und Bedeutungsanalyse", in: *Musiktheorie* 3 (1996), S. 211-240 und ders., "Adornos materiale Formenlehre im Kontext der Methodologie der strukturalen Hermeneutik – am Beispiel einer Fallskizze zur Entwicklung des frühen Schönberg", in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Gisela Schubert, Mainz u. a. 1997, S. 26-60.

¹² John Kirkpatrick, *A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and Related Materials of Charles Edward Ives 1874-1954*, New Haven 1960. Reprint 1973, S. 60 (im Weiteren zitiert als Kirkpatrick, *Catalogue*).

Ausdruck der Musik umschrieben wäre. Der Komponist kann auf semiotischer Ebene eine männliche oder weibliche Konnotation beabsichtigt haben, jedoch trägt das künstlerische Ergebnis einer als autonom verstandenen Musik zusätzlich einen davon getrennten, auch für den Komponisten zum Teil unbewusst produzierten Ausdruck.

–5–

Die Hermeneutik unterscheidet bei der Frage nach dem Sinn eines Werkes die *intentio auctoris* und die *intentio operis*¹³. Das "Werk" tritt auch dem Künstler als ein "anderes" entgegen, als etwas, das sich von seinem Schöpfer verselbständigt hat. Dieses Eigenleben des Werkes umschreiben Erzählungen wie die von Pinocchio oder Golem. Trotzdem sind die beiden *intentiones* nicht völlig zu trennen. Das musikalische Werk enthält neben der bewussten *intentio auctoris* ein "mehr", die Autonomie, d. h. den Aspekt des Künstlerischen, der die individuell ontisch-persönliche Ebene des Komponisten auf eine allgemein ontologische des Kunstwerkes hebt. Autonomie der Kunst soll hier bedeuten, dass die Musik nicht mehr im Dienste weltordnender Institutionen steht, sondern selbst die Rolle des Ordners und Bewältigers der Welt übernommen hat. Diese Weltbewältigung geht von einer Ich-Bewältigung des Künstlers aus. Die Form des Künstlerischen garantiert dabei das Rituelle und Allgemeinverständliche¹⁴.

–6–

Warum wählt Ives für seine Postulierung der "Männlichkeit" nicht nur die Sprache, sondern auch die Musik? Es kann nur bedeuten, dass die Musik noch etwas anderes als den semiotischen Anteil der "intention" aus sich heraussetzt. Ives hatte nicht nur die Absicht, "männliche" Musik zu schreiben, sondern vor allem, "Musik" zu komponieren, d. h. solche mit einem autonomen "Sinn". Diese "Botschaft"¹⁵ sitzt nun den Tönen nicht wie etwas Untergeordnetes, Zweites auf, sondern die Töne, der Ausdrucksprozess

¹³ Ausdrucksdeutung soll hier der *intentio operis* zugeordnet werden, da sie auf Seiten der *intentio lectoris* subjektive Wirkung miteinschließt, wohingegen hier Ausdruck eng mit der Strukturierung der Musik zusammengedacht und als etwas Objektives verstanden wird.

¹⁴ Adorno schreibt in der "Rede über Lyrik und Gesellschaft": "*Denn der Gehalt eines Gedichtes ist nicht bloß der Ausdruck individueller Regungen und Erfahrungen. Sondern diese werden überhaupt erst dann künstlerisch, wenn sie, gerade vermöge der Spezifikation ihres ästhetischen Geformtseins, Anteil am Allgemeinen gewinnen*" (*Gesammelte Schriften*, Bd. 2: *Noten zur Literatur*, 2. Aufl. Frankfurt 1984, S. 50). Ich danke Herrn Ferdinand Zehentreiter für den Hinweis auf dieses Zitat.

¹⁵ Den Begriff "Botschaft" prägte Constantin Floros durch seine Studie zur Programmmusik mit dem Titel *Musik als Botschaft* (Wiesbaden 1989). Der Ansatz von Floros beschäftigt sich mit einer von außen herangetragenen bzw. semiotisch produzierten Semantik und nicht mit einer Ausdrucksdeutung.

verkörpern sie¹⁶. Ausdruck wird hier verstanden als die Darstellung eines Gefühls, Intellektes, Bewegungsimpulses, der nach Deutung verlangt – jedenfalls in der autonomen Kunst, in der der Sinn ins Werk verlagert ist. Die Sinnschattierungen sind nun vielfältigste. Vom Ausdruck einer resignativen Ferne über Transzendenz bis zu Landschaftsbildern, deren Ausdruck eine Seelenbewegung widerspiegeln (z. B. eine Narration¹⁷ wie die *Pastorale* Beethovens). Dieser Ausdruck ist das Wesentliche an Musik und wird vom Hörer unmittelbar gedeutet, d. h. aber auch, dass bekannte Bedeutungschiffren (z. B. ein Trauermarsch) erkannt werden können und durch Kombination, wie in der Sprache, neuer Sinn erstellt werden kann. Autonomie des Kunstwerks heißt also nicht Bedeutungslosigkeit, sondern dass diese Bedeutung im Ausdrucksparameter den Menschen angeht.¹⁸ Die mit einer semiotischen Gender-Zuschreibung versehenen Passagen in Ives' Werken, die hier thematisiert werden sollen, haben darüber hinaus einen weitergehenden Sinn, der sich erst durch eine Ausdrucksdeutung erschließt.

2. Genderkonnotationen in Ives' Schriften

–7–

Gegen eine als Unterhaltung verstandene Musik bzw. ein *l'art pour l'art* rebelliert Ives in seiner Musik und in seinen Schriften. Diese Art des Ives'schen Denkens und Komponierens hat per se noch keine Genderkonnotation. Letztere wird von außen durch einen zeitbedingten Sprachgebrauch herangezogen, der "Unterhaltung" als "Verweichlichung" ansieht und das Wort "Verweiblichung" synonym dazu gebraucht.

¹⁶ Christian Thorau spricht im Vorwort zur dritten Abteilung (Metapher) des Sammelbandes *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff* (hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau, Stuttgart 2000) von "Goodmans Dualismus von Denotation (beschreiben, darstellen, abbilden) und Exemplifikation (zeigen, verkörpern, ausdrücken)" (S. 196). Dadurch, dass Goodman "von 'Ausdruck' als metaphorischer Exemplifikation" ausgehe, werde die "Metapher zum zentralen Bindeglied zwischen dem Beschreiben der Sprache und dem Zeigen der Musik" (ebd.).

¹⁷ Zur Narrationstheorie vergleiche den ausdrucksdeutenden Ansatz von Anthony Newcomb ("Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement", in: *Music and Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca und London 1997, S. 131-153) und den semiotisch eine abstrakte Formanalyse ergänzenden Ansatz von Vera Micznik ("Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler", in: *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001), S. 193-249).

¹⁸ Vergleiche hierzu Ansätze von Wolfgang Iser (*Der implizite Leser*, München 1972) und Paul Ricœur (z. B. *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, hrsg. von Paul Ricœur und Eberhard Jüngel, München 1974).

2.1. Kritik am Kulturbetrieb

–8–

Ives' erster Gegner in diesem Kampf ist der Kulturbetrieb, in dem sich einerseits langsam eine Massenkultur (Radio) durchsetzt und in dem andererseits die Musikkritiker und Professoren bestimmen, welche Musik in der höheren Kultur ausschlaggebend ist. Ives schreibt:

*"Emasculating America for money! Is the Anglo-Saxon going 'Pussy'? – the do-it-proper boys of today – the cushions of complacency – the champions of bodily ease – the play-it-pretty minds – the cautious old gals [Slang = old girls] running the broad-casting companies [...] the ladybirds – the femaled-male crooners – the easy-ear concert-hall parlor entertainments with not even one 'god-damn' in them [...] The Puritans may have been everything that the lollers called them, but they [...] weren't effeminates."*¹⁹

–9–

Ives benutzt hier ein vorurteilvolles Vokabular, in dem Weiblichkeit synonym für Kulturverfall steht, für Oberflächlichkeit. Dieser Vorwurf kann Männern und Frauen gegenüber gemacht werden, impliziert jedoch gegenüber Männern ein In-Frage-Stellen ihrer Geschlechtsidentität. Es waren fast nur Männer, gegen die Ives dieses despektierliche Vokabular einsetzte, da diese in den Machtpositionen als Musikkritiker oder Professoren saßen. Die Bezeichnungen dieser Männer als "Ladybirds" (s.o.) oder als "Schwule" ("pansy"²⁰) – Ives hielt diese Personen nicht im wörtlichen, körperlichen Sinne für homosexuell – bedeutete rhetorisch die schlimmste Beleidigung, die man sich gesellschaftlich, noch im Sinne des alten Viktorianismus, denken konnte. Gerade durch den Oscar Wilde-Prozess war die Thematik der Homosexualität wieder besonders ins Bewusstsein geraten.

2.2. Kritik an Komponisten

–10–

Ives komponiert seine ersten größeren Werke, die 1. und 2. Symphonie, weitgehend in klassisch-romantischem Stil, den er bei seinem Kompositionsprofessor Horatio Parker

¹⁹ *Memos*, S. 133-134.

²⁰ *Memos*, S. 26.

(Schüler von Rheinberger) an der Yale University erlernt. Nachdem ihm jedoch der Durchbruch als Komponist mit dem ersten aufgeführten größeren Werk, der Kantate *Celestial Country*, nicht gelingt, wendet er sich vom öffentlichen Musikleben als Organist und Komponist 1902 ab und betreibt Komposition nur noch neben seinem Beruf als erfolgreicher Versicherungsmanager. Der Bruch mit dem Musikleben bedeutet für Ives die Absage an den klassisch-romantischen Stil. Als Argument für den Bruch führt Ives später an, dass alle diese Musik bis auf einige Ausnahmen oberflächlich sei bzw. sich abgenutzt habe. Jedoch geschieht die bewusste Verwerfung dieser Tradition erst, nachdem Ives sie inkorporiert hat.

"When I think of some music that I liked to hear and play 35 or 40 years ago – if I hear some of it now, I feel like saying, 'Rollo, how did you fall for that sop, those 'ta tas' and greasy ringlets?' In this I would include the Preislied [Wagner, Meistersinger], The Rosary [Ethelbert Nevin – amerikanischer Komponist], a certain amount of Mozart, Mendelssohn, a small amount of early Beethoven, with the easy-made Haydn, a large amount of Massenet, Sibelius, Tchaikovsky, etc. (to say nothing of Gounod) [...] some of Chopin (pretty soft, but you don't mind it in him so much, because one just naturally thinks of him with a skirt on, but one which he made himself). [...] [T]hat still today Bach, Beethoven and Brahms (No) are among the strongest and greatest in all art [...] (not quite as strong and great as Carl Ruggles, because B., B., and B. have too much of the sugar-plum for the soft-ears – but even with that, they have some manhood of their own). [...] Some might say that you imply that your music is greater, less emasculated [...] I don't imply [...] I state [that] it is better!"²¹

–11–

Ives bezeichnet sich hier selbst als Rollo²², eine wissensdurstig-belehrende Figur eines Kinderbuches, für ihn jedoch das Synonym eines musikalisch konservativen Bildungsbürgers, der nur nach erlernten Normen urteilt. Nicht Ives' Verwerfung der Tradition erregt in diesem Zitat die Aufmerksamkeit, sondern die Bezeichnung als "emasculated". Als ein weiterer Punkt ist zu bemerken, dass Ives seine Musik nicht als "männliche", sondern als weniger "entmännlichte" bezeichnet. Er selbst sieht sich in einer Entwicklung der Musik, die immer mehr zur "substance" vordringt und die

²¹ *Memos*, S. 134-135.

²² Die "Rollo"-Bücher von 1834-1858 waren eine Erfindung von Reverent Jacob Abbott (1803-1879).

"manner"²³, d. h. den Unterhaltungs- bzw. Kunstaspekt überwindet. Ives schreibt:

*"And this is not [so much] criticising or running down or under-appreciating Beethoven, Bach, et al, as it [is] a respect and wonder that they didn't do worse under the circumstances. Music is a nice little art just born, and they [die Musikkritiker, DG] ask 'Is it a boy or a girl?' – and one voice in the back row [Ives, DG] says 'It's going to be a boy – some time!'"*²⁴

–12–

Ives verwarf sogar einige Werke von sich selbst, die er als zu eingängig empfand. Swafford schreibt über Ives' 2. Symphonie: *"In later life, tending to be intolerant of his 'soft' pieces, Ives called this hybrid of American tunes and European symphonic music 'sort of a bad joke'."*²⁵ Manche dieser Selbstkritiken, vor allem aus den frühen 30er Jahren, revidierte Ives später, so z. B. eine Kritik an seiner 1. Symphonie: *"This music, at least the last three movements, is, if not the worst (No), one of the worst (No), poorest, weakest things (No) I've ever written. (The last time I played it over, a year or so ago, I felt more like it, I liked it well, and didn't feel the way I did once.)"*²⁶

–13–

Man kann beiden Seiten der Dichotomie Ives'sche Zitate²⁷ zuordnen:

less emasculated:	emasculated:
<i>Hear anything out themselves, or think anything hard and long (30)</i>	<i>Sit down in the easy-lace easy-chair and purr [schnurren] (186)</i>
<i>To stand up like men (186)</i>	<i>Soften (190), emasculated (26), effeminate (134)</i>
<i>Ear-mind get higher up the mountain (189)</i>	<i>Lily-eared softy (191)</i>
<i>Ear-muscles (186)</i>	<i>Ladybirds (133)</i>
<i>Kinds of ear stretching (41)</i>	<i>Cissy [Waschlappen] (E 78)</i>
<i>Stronger use of the mind and ear (41)</i>	<i>Losing her manhood (134)</i>
<i>The ear, mind, and arm muscles (42)</i>	<i>Femaled-male crooners [verweiblichte</i>
<i>Healthy body (E 83)</i>	

²³ Vgl. Charles Ives, *Essays Before a Sonata and Other Writings*, hrsg. von Howard Boatwright, New York 1961/1962, z. B. S. 75-81 und S. 97 (*Epilogue der Essays Before a Sonata*) – im Weiteren zitiert als *Essays*.

²⁴ *Memos*, S. 30.

²⁵ Jan Swafford, *Charles Ives. A Life with Music*, New York und London 1996, S. 156.

²⁶ *Memos*, S. 87.

²⁷ Sofern nicht anders angegeben, beziehen sich die Seitenangaben auf Ives' *Memos*, die mit E gekennzeichneten auf Ives' *Essays*.

<i>Strong fathers and mothers (134)</i>	<i>männliche Schnulzensänger] (133-134)</i>
<i>Throw a bottle at the umpire who closes his eyes and yells "foul" (26)</i>	<i>Pussy [Katzenname] (133)</i>
<i>Hard Rollo this is music for men to play²⁸</i>	<i>Art prostituted (134)</i>
<i>Puritans (134)</i>	<i>Brain-softeners (133)</i>
<i>God-damn (134)</i>	<i>Lady-part (male or female) (E 78)</i>
<i>Sorting potatoes (E 79)</i>	<i>Old lady, aunt (=Philip Hale) (28)</i>
<i>Hoed corn (E 82)</i>	<i>Hysterical [Hysterie wurde nur den Frauen zugeschrieben, hier Beleidigung für einen Mann] (E 89)</i>
<i>Tough man, when you play a few quarter-tones (50)</i>	<i>Pansy [= Stiefmütterchen, abwertend für Homosexuellen] (26)</i>

2.3. Ives' Ästhetik

–14–

Es ist nicht das Sentimentale an sich, das Ives verwirft, und nicht das Heroische, das er befürwortet, sondern er fordert eine gewisse Authentizität, eine Kohärenz zwischen Komponisten, Werk und allgemeinem Leben, einen "Sinn" und Fortschritt in der Kunst. Ives schreibt über die Sätze der *Holiday Symphony*:

"They could be played as abstract music (giving no titles [or] program), and then they would be just like all other 'abstract' things in art – one of two things: a covering up, or ignorance of (or but a vague feeling of) the human something at its source – or just an emasculated piece of nice embroidery!"²⁹

–15–

Ives' Ästhetik ist geprägt von dem Willen, "echte" Musik zu schreiben, d. h. jedoch nicht nur "ernste" Musik. Sein ästhetisches Konzept ist bestimmt durch die philosophische Haltung der Transzendentalisten, einer um 1850 in Concord, Massachusetts, existierenden Gruppe, zu der u.a. Emerson und Thoreau zählten, mit deren Ideen Ives sympathisierte.³⁰ Für diese war das Erreichen einer Nähe zu Gott und

²⁸ Manuskripteintragung im 2. Streichquartett, Mikrofilmnummer f2954. Kirkpatrick *Catalogue*, S. 60.

²⁹ *Memos*, S. 97-98.

³⁰ Zu den Hauptwerken des Transzendentalismus kann man Emersons Büchlein *Nature* und seine Essays (besonders *Self-Reliance* und *The Over-Soul*) sowie Thoreaus Buch *Walden* zählen. Ives verarbeitet seine Zuneigung zum Transzendentalismus in seiner *Concord Sonata* und den dieser vorangestellten *Essays Before a Sonata*. Als Hauptvertreter der deutschsprachigen Sekundärliteratur ist Dieter Schulz (*Amerikanischer Transzendentalismus*, Darmstadt 1997) zu

die fortschreitende Besserung das höchste Ziel der Menschheit und des Einzelnen. Ives schreibt, Emerson sei "*America's deepest explorer of the spiritual immensities [...]; a recorder freely describing the inevitable struggle in the soul's uprising*"³¹. Göttlichkeit sei, wie im Neuplatonismus, als Keim in allen Menschen angelegt. Alltägliche Verrichtungen wurden als etwas Spirituell-Göttliches, als Teil einer großen Einheit von Mensch, Welt und Natur betrachtet. Deswegen scheut sich Ives nicht, Alltagsmusik (Kirchenlieder und seine früh komponierten Märsche) in seine größeren Kompositionen einzubeziehen.

–16–

Die Ives'sche "männliche" Ästhetik – und mit seinem Postulat des "Männlichen" meint er eine realistische und moderne Ausdrucksweise – umfasst statt des Romantisch-Heroischen im Ausdruck eine andere Klangqualität, nämlich die der Dissonanz als Zeichen der Stärke. Hier kommt die puritanische Tradition zum Ausdruck, die jedem körperlichen Wohlbehagen und eigentlich auch der Ästhetik selbst abgeneigt ist. Andererseits gehört ebenso eine weichere Klangqualität als Kontrast dazu – im positiven Sinne meist durch Choräle ausgedrückt, im negativen Sinne wird "Sentimentales" parodiert.

2.4. Zeitgeschichtliche Einordnung

–17–

Ives war jedoch nicht allein mit seiner Forderung nach einer "männlichen" Musik. Die Suche nach einer solchen Musik kann im Rahmen der kulturellen Suche nach einer "amerikanischen" Musik gesehen werden. Amerika (und auch Europa) waren in einer Identitätskrise, verursacht durch die Industrialisierung sowie durch die damit verbundenen Änderungen in der Lebensweise und den überkommenen Rollenverhältnissen zwischen Mann und Frau. Neudefinition bedeutete zunächst einmal die Abwertung der alten Identität, und zwar durch das Vokabular "verweichlicht", "verweiblicht". Stefan Leonhard Brandt schreibt:

nennen. Das Ives'sche Verhältnis zum Transzendentalismus behandeln Dieter Schulz, "Concord und der amerikanische Transzendentalismus in Ives' Ästhetik. Zu den Essays Before a Sonata", in: *Charles Ives. Musik-Konzepte*, Neue Folge, Bd. 123, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 109-121, und Wolfgang Rathert, "Der amerikanische Transzendentalismus", in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 191-214.

³¹ *Essays*, S. 11.

"Seit den 1880er Jahren waren in der amerikanischen Dominanzkultur verstärkt Ängste vor einer möglichen 'Feminisierung' des Mannes aufgekommen, die dazu beitrugen, daß eine geradezu hysterische Verteidigungsrhetorik gegen alles 'Feminine' (im Mann) entfacht wurde. Mit den 1920er Jahren hatte sich ein Sprachgebrauch durchgesetzt, wonach die 'Effeminiertheit' eines Mannes pauschal mit seiner angeblichen Homosexualität gleichgesetzt wurde – ein unübersehbares Anzeichen für die gewachsene symbolische Kluft zwischen den Rollenkonzepten 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit'".³²

–18–

Brandt entwickelt die Geschichte der männlichen Rolle und Rhetorik in der Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts in Amerika, ausgehend von der "Revolt of Man". Die Literaten schrieben gegen das als weiblich definierte "refinement" und vollzogen eine Stilwende zum Realismus und einer Verrohung der Sprache – dies erklärt auch Ives' Vorliebe für eine rüde Ausdrucksweise (z. B. "god-damn"). Der Begriff der "feminization" wird jedoch in der von Männern dominierten Gesellschaft bald auf die männliche Sphäre angewandt. Brandt zitiert Kimmel: *"The fear of emasculation by other men, of being humiliated, of being seen as a sissy, is the leitmotif [...] of the history of American manhood"*³³. Gerade weil Literatur und Musik per se als weiblich beargwöhnt werden, sehen es die Künstler als ihre Aufgabe an, *"die literarische Praxis ihrer ursprünglichen 'männlichen' Umgebung wieder zuzuführen und sie von 'femininen' Anwendungen zu befreien."*³⁴

–19–

Tick findet diese Haltung auch auf musikalischer Seite, z. B. bei Irving Weil: *"[O]ne begins to sense a distinctively American quality in some of the American music that has been written recently. One senses in it a distinguishing virility"*³⁵.

–20–

Ives' eigenes Männerbild ist zwar keine körperloses (*"men moving together"*³⁶), Geschlechtlichkeit wird jedoch im viktorianischen Sinne tabuisiert. Nach Feder

³² Stefan Leonhard Brandt, *Männerblicke: Zur Konstruktion von "Männlichkeit" in der Literatur und Kultur der amerikanischen Jahrhundertwende*, Stuttgart 1997, S. 349.

³³ Brandt (a.a.O., S. 138) zitiert Michael S. Kimmel, "Masculinity as Homophobia", in: *Theorizing Masculinities*, hrsg. von Harry Brod und Michael Kaufman, Thousand Oaks 1994, S. 119-141.

³⁴ Brandt, a.a.O., S. 113.

³⁵ Tick (a.a.O., S. 95) zitiert Irving Weil, "The American Scene Changes", in: *Modern Music* 6 (1929), Heft 4, S. 7-8.

³⁶ Feder, a.a.O., S. 152.

resultiert Ives' spätere Homophobie aus einer Verdrängung von homoerotischen Anteilen in der symbiotischen Beziehung zu seinem Vater.³⁷ Ives' eigene Aussagen deuten jedoch eher auf gesellschaftliche Ursachen hin. Der Komponist schreibt über seinen Rollenkonflikt:

*"I might add one more matter, as some ask me about [it] and apparently don't get it all right: – why and how a man who apparently likes music so much goes into business. [...] As a boy [I was] partially ashamed of it – an entirely wrong attitude, but it was strong – most boys in American country towns, I think, felt the same. When other boys, Monday A.M. on vacation, were out driving grocery carts, or doing chores, or playing ball, I felt all wrong to stay in and play piano. And there may be something in it. Hasn't music always been too much an emasculated art?"*³⁸

–21–

Wenn er gefragt wurde, was er spiele (d. h. welches Instrument er spiele), antwortete er: "Shortstop", eine Position im Baseball.³⁹ Ives' männliche Identitätsfindung konnte nur durch die intensive Teilnahme an sportlichen Aktivitäten mit der Peergroup geschehen.

–22–

Die homophobische Prägung zeigt sich in späten Jahren – Ives war schon über sechzig Jahre alt – in der Krise mit Henry Cowell. Die beiden verband seit den späten 20er Jahren eine enge künstlerische Beziehung, als Cowell 1936 wegen homosexueller Praktiken mit Minderjährigen – Cowell gab an, selbst verführt worden zu sein – eine Haftstrafe erhielt. Was die Ives' jedoch vollends jeden Kontakt mit Cowell abbrechen ließ, war die fehlende Reue, die er zeigte. Cowell kam 1940 wieder frei und teilte den Ives' in einem Brief 1941 mit, dass er heiraten werde. Dies rehabilitierte ihn in ihren Augen, und so kam es im April 1942 wieder zu einem Treffen mit Ives.⁴⁰

³⁷ Feder schreibt: *"Music had become the medium of exchange in a tender relationship between boy and man. While sublimation was for the most part effective, it could be unstable at times (particularly at adolescence), exposing the erotic roots of the relationship. At such times it is clear that anxiety (and other affects, such as embarrassment) would be exacted for gratification received, and defenses were rapidly instituted. Charles's retrospective masculinization of his musical experiences with George asserts their intimacy as it denies any association with effeminacy"* (a.a.O., S. 137), vgl. auch S. 133.

³⁸ *Memos*, S. 130-131.

³⁹ Rossiter, a.a.O., S. 32, hier zitiert nach Feder, a.a.O., S. 137.

⁴⁰ Eine ausführliche Beschreibung des Konfliktes Ives-Cowell findet sich in Swafford, a.a.O., S. 405-407 und 416-417.

3. Genderkonnotationen in Ives' Musik

3.1. "Music for men"

–23–

Der Begriff "masculin" oder "viril" findet sich in den Musikmanuskripten nicht explizit, sondern immer nur in Verbindung mit der Karikatur des Leichten, Weichen. Im Manuskript zum 2. Streichquartett notiert Ives *"Hard Rollo This is music for men to play – not the Lady-bird K[neisel] Q.[artet]"*⁴¹ und in der *Study 16 "Now, R[ollo] here is somethin nice to eat after your hard work"*⁴². "Männlich" ist demzufolge ein Ives'sches Label für eine nicht "angenehm" klingende moderne Musik. Der Begriff "männlich" ist in diesem Sinne von außen an die Musik herangeführt. Man würde sonst die gesamte Musik des Expressionismus und der Atonalität als "männliche" plakativieren müssen. Zur Musik, die bezüglich des Genres oder des programmatischen Inhalts Männersphären angehört, kann man die Märsche als von Männern dominierte out-of-door Musik zählen, die Studentenlieder bzw. Kompositionen für Studentenbünde (*Calcium Light Night, Trio*) und Stücke, die sportliche Geschehnisse thematisieren (*Yale–Princeton Football Game* oder *Mike Donlin – Johnny Evers*, ein unvollendetes Stück über ein Baseballspiel). Die Auswahl der musikalischen Porträts über Literaten und Philosophen umfasst nur Männer, jedoch porträtiert der Satz "Alcotts" der *Concord Sonata* die gesamte Familie, mit der berühmten Tochter Louisa May Alcott (Autorin von *Little Woman*) und der Tochter "Beth", die am Spinett schottische Weisen und die 5. Symphonie Beethovens spielt.⁴³ Die musikalisch massivsten Passagen finden sich jedoch im 2. Satz der 4. Symphonie (vgl. 3.3.).

3.2. "Sentimental sound" als Parodie

–24–

Das Sentimentale, das Ives verwirft, ist vor allem das Sentimentale der Salonmusik, der Parlormusic. Ives bezieht in seine Liedersammlung *114 Songs* von 1922 auch solche Lieder mit ein, die er in einem frühen Stil komponiert hat und nun als "verweichlicht" empfindet, oder solche, die er absichtsvoll in diesem Stil komponiert, damit sie als Negativbeispiel dienen können. Dass gewisse Lieder als Parodie komponiert wurden, lässt sich nur daran erkennen, dass sie künstlerisch anspruchslos gestaltet sind, d. h. nur aus Topoi eines "sentimentalen" Liedstils bestehen, und einen ironischen Text bzw.

⁴¹ Kirkpatrick, *Catalogue*, S. 60.

⁴² Kirkpatrick, *Catalogue*, S. 98.

⁴³ *Essays*, S. 47. Ives schreibt über Louisa: *"The daughter does not accept the father as a prototype – she seems to have but few of her father's qualities 'in female'"* (S. 46).

halbszenische Anweisungen beinhalten. Der Witzcharakter liegt also dem reinen Notentext nicht zugrunde, deswegen muss Ives Kommentare hinzufügen. Nach dem letzten Lied in der Sammlung schreibt er:

*"Nos. 28, 53, [...] have little or no musical value – (a statement which does not mean to imply that the others have any too much of it). These are inserted principally because in the writer's opinion they are good illustrations of types of songs, the fewer of which are composed, published, sold or sung, the better it is for the progress of music generally. It is asked – (probably a superfluous request) – that they be not sung, at least in public, or given to students except as examples of what not to sing."*⁴⁴

–25–

Lied Nr. 28 *On the Counter* von 1920 trägt die Spielanweisung "*con molto sentiment*"[sic]. Der Text des Liedes lautet:

*Tunes we heard in 'ninety two', soft and sweet,
always ending 'I love you' – phrases nice and neat;
The same old chords, the same old time,
the same old sentimental sound,
Shades of Haley, Smith, Nevin
in new songs abound.*⁴⁵

–26–

Ives kritisiert hier den Musikgeschmack des Bostoner Musikkritikers Philip Hale⁴⁶, des Professors David Smith⁴⁷ von Yale und des Komponisten Ethelbert Nevin. Dass Ives

⁴⁴ Charles Ives, *114 Songs*.

⁴⁵ In dem Notendruck (Peer 1955) sind die Namen der diskreditierten Personen ausgelassen – das Beiheft der CD Aufnahme *The Complete Songs of Charles Ives. Vol. IV* (Albany Records 1994) nimmt sie jedoch wieder auf.

⁴⁶ Hale, von Ives auch als "Aunt Hale" bezeichnet, erwähnt Ives in einer Zeitungskritik 1931. Ives stellt daraufhin seinen *Memos* eine Kritik an Hale voran, die mit den Worten schließt: "*Take these above facts in detail, and then take the statement that the old lady [=Hale, DG] makes – and all a man can say is that she, Philip Nathan Hale, is either musically unintelligent or deliberately unfair. To say it quickly, he is either a fool or a crook*" (*Memos*, S. 31).

⁴⁷ Ives schreibt: "*Dave and Max Smith were old friends of mine, and real friends at that, whom I respected and liked and got along with, except when it came to music. [...] And often that would get me thinking that there must be something wrong with me [...] So I'd have periods of being good and nice, and getting back to the usual ways of writing [...] Some of the results of these weak-minded, retrogressive movements [...] some of the songs in 1908-09-10 are in this kind of a slump*" (*Memos*, S. 126-127). David Stanley Smith lehrte Musik in Yale von 1903-1946.

diese Art von Parodie liebte, d. h. diese Musik ihm als Parodie sehr wohl gefiel, zeigen andere solcher "sentimentaler" Vertonungen. Unter das Lied Nr. 53 setzt Ives die Worte: "*This song (and the same may be said of others) is inserted for association's sake – on the ground that that will excuse anything; also, to help clear up a long disputed point, namely: – which is worse? the music or the words?*" Das Lied beinhaltet unter anderem einen Akkord, der nur Samstag nachts gespielt werden soll, und eine Passage, die mit der linken Hand gespielt werden muss, damit die rechte eine Zeitung umblättern kann.

–27–

Weiblichkeit und Geschlechtlichkeit finden nur ex negativo Eingang in die Musik. Liebe zu seiner Frau und Tochter drückt Ives in seinen Liedern ganz selten aus – und auch dann nur verschlüsselt. Die Inhalte verarbeiten z. B. den kritischen Zustand seiner Frau nach einer Fehlgeburt (*Like a sick eagle*) oder die Genesung seiner Adoptivtochter nach einer schweren Krankheit (*Immortality*).

3.3. Kombination von "hartem" und "weichem" Stil

–28–

Im zweiten Satz der 4. Symphonie⁴⁸, der programmatisch eine Reise mit der Eisenbahn in den Himmel darstellt, gibt es eine Passage, in der Ives den Zugstopp in der Stadt "Vanity Fair" denotiert. In dieser Stadt sollen die Reisenden zu einer laxen Lebensweise verführt werden. Ives wählt als Darstellungsmittel das Genre der Salonmusik. In der Klavierfassung des Symphoniesatzes, später mit *Celestial Railroad* betitelt, finden sich genaue Spielanweisungen: "*Suggesting an exaggerated sentimentality*", "*Swell out like a poor ballad singer*", "*Polite & sweet!*", "*Polite rubato – ladies listen!*"⁴⁹ In der in den zweiten Satz der 4. Symphonie umgearbeiteten Fassung (dort Takte 119-133, Ausgabe *New Music* 1929 bzw. Takte 146-160, Ausgabe AMP 1965) findet sich im Autograph eine unveröffentlichte Erläuterung von Ives zu dieser Stelle für den französischen Pianisten E. Robert Schmitz, der den Klavierpart in der Uraufführung 1927 spielte: "*Mr. Schmitz: a take off here on polite Salon music this is sweet sweeten stuff violet water pink teas in vanity fair's social life Chaminade Chopin at their worst – make it soft +*

⁴⁸ Vgl. Dorothea Gail, "Die 4. Symphonie von Charles Ives. Hermeneutik zwischen Programmmusik und absoluter Musik", in: *Charles Ives. Musik-Konzepte*, Neue Folge, Nr. 123, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 73-87.

⁴⁹ Charles Ives, *The Celestial Railroad* (for Piano), hrsg. von Thomas Brodhead, AMP New York, T 94-101.

*mushy*⁵⁰. Als Repräsentanten einer seichten Salonmusik nennt Ives einerseits Chopin, den er in den *Memos* als "*naturally [...] with a skirt on*"⁵¹ beschreibt. Daneben erwähnt Ives die französische Komponistin Cecile Chaminade. Diese Nennung ist sehr interessant in diesem Zusammenhang, da Ives in seinen Schriften und Werken nur zwei Komponistinnen erwähnt⁵². Cecile Chaminade (1857-1944) wurde in den USA durch eine Konzertreise 1908 bekannt, auf der sie als Pianistin und Interpretin ihrer eigenen Stücke auftrat. Diese leichteren Salonstücke trafen den amerikanischen Musikgeschmack und wurden zum Verkauf komponiert – ihr ernsteres *Concertstück* op. 40 wurde im Gegensatz dazu von den Musikkritikern als zu maskulin verworfen⁵³. Anhand dieser Manuskriptbemerkungen könnte man nun den Schluss ziehen, dass es sich wie in den Liedbeispielen um eine reine Parodie handele. Diese Sichtweise trifft jedoch nur im Rahmen des semantischen Programms (Reise mit der Eisenbahn, Teehauserpisode) zu, das in der zunächst entstandenen Klavierversion mehr Bedeutung hat als in der Orchesterversion, die klangliche Aspekte einführt, die diese Kaffeehausmusik stören. Neben der Linie des Solo-Klaviers erscheinen zwei metrisch unabhängige Linien in der Extra-Violine II sowie in der Viola. Besonders die Violastimme verkörpert durch ihre Melodieführung und das zugrunde liegende Zitat (Text hier ergänzt) die sehnsuchtsvolle Vision eines gelobten Landes im Jenseits.

⁵⁰ Yale University Library, Mikrofilmnummer f1582. Für die Entschlüsselung des Namens "Chaminade" danke ich ganz herzlich Herrn James Sinclair, Executive Editor der *Charles Ives Society*. Unter "take off" versteht Ives eine musikalische Nachahmung der Wirklichkeit als Witz.

⁵¹ *Memos*, S. 135.

⁵² Die andere ist Ruth Crawford, für deren Publikation eines Werkes Ives erst dann Geld gab, als Henry Cowell ihm auf seine Frage, ob ihre Musik "männlich" genug sei, eine positive Antwort gab (vgl. Tick, a.a.O., S. 97-98).

⁵³ "*Pieces deemed sweet and charming, especially the lyrical character pieces and songs, were criticized for being too feminine, while works that emphasize thematic development, such as the Concertstück, were considered too viril or masculine and hence unsuited to the womanly nature of the compose*" (Artikel "Chaminade" von Marcia J. Citron, in: *The New Grove*, 2. Aufl. 2001, S. 458).

Charles Ives, 4. Symphonie, 2. Satz

Solo Piano, Manuskripteintragung: "make it soft + mushy" (f1582)

Musical score for Solo Piano, measures 129-133. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Vla, T. 122-134a, Liedzitat *In the Sweet Bye and Bye*

(Allegro) but slightly slower than Extra Violin II

Musical score for Viola, measures 122-134a, featuring a vocal quotation. The score is in 3/4 time and includes lyrics: "There's a land that is fair - / There's a land that... There's a land that is fair- er than day... x... / There's a land that is fair - / There's a land that... / And by faith we can see it a - far... x x... / There's a land".

Im Rahmen einer Ausdrucksdeutung des gesamten zweiten Satzes der 4. Symphonie muss man konstatieren, dass Ives innerhalb des Satzes immer wieder sehnsuchtsvolle Ausdrucksparameter von aggressiver und lauter Musik stören lässt. Die Gegensätze werden nicht vermittelt, sondern prallen aufeinander, überlagern sich. Die sehnsuchtsvollen Gefühlszustände erscheinen wie unerfüllte Hoffnungen, die wegen ihrer Unerfüllbarkeit verdrängt werden müssen. Gegen Ende des zweiten Satzes lässt Ives aus dem Abbruch einer Fortissimo-Passage den Choral *Martyn* entstehen. Dieser erklingt jedoch nur kurz und wird von einer zweiten "Chaos-Passage" verdrängt.

Auszug aus dem Stimmensatz
 SPRH, Hauptstimme *Martyn*, Oberstimme *Nettleton*

184 Einbruch des zweiten "Chaos"

Erst danach erlaubt Ives eine längere Wiederholung des Choral (T. 190-197), der jedoch vor dem Erklingen seines Endtones nun seinerseits vom Schlussmarsch abgeschnitten wird. Im Rahmen einer Deutung kann man eine Parallelität zwischen dem Formprozess des zweiten Satzes mit seinen Steigerungen und Zusammenbrüchen, auf die jeweils leise, sphärenhafte Passagen folgen, und einem Trauerprozess feststellen. Der Trauerprozess äußert sich in versuchter Verdrängung durch Aktivismus und der gleichzeitigen Unmöglichkeit dieser Verdrängung, was jene Zusammenbrüche verursacht, die die verdrängten "Sehnsuchtsmomente" wieder hervorkommen lassen. In der Satzfolge der gesamten Symphonie bearbeitet Ives seine Trauer um den verstorbenen Vater und verknüpft das Persönliche mit einer allgemeinen Vision von der Erlösung der Menschheit.⁵⁴ Die Pluralität der Stile in den vier Sätzen der Symphonie ist deswegen nicht misszuverstehen im Sinne einer demokratischen Gleichstellung der Stile (erster Satz spätromantischer Chorsatz, zweiter Satz atonal mit tonalen

⁵⁴ Vgl. dazu Zehentreiters Deutung des Streichquartetts op. 130 von Beethoven als Darstellung eines Trauerprozesses (siehe Anmerkung 11).

Einschüben, dritter Satz romantische Fuge, vierter Satz atonal – alles mit Liedzitate durchsetzt) oder einer Polarisierung in hochwertigen (= atonalen) und niederen (= tonalen) Stil (oder in umgekehrter Wertung). Die verschiedenen Ausdrucksparameter stellen sich vielmehr in den Dienst folgender Narration: erster Satz = Vision des Himmels, zweiter Satz = Verdrängung durch Aktion, dritter Satz = Trauer und vierter Satz = Weg zur Erlösung.

–29–

Ein anderes Beispiel für eine "Parodieepisode" findet sich im 2. Streichquartett. Ives notiert im Manuskript unter der Überschrift des ersten Satzes ("*Conversations and Discussions*"): "*S.Q. for 4 men – who converse, discuss, argue (in re 'Politick', fight, shake hands shut up – then walk up the mountain side to view the firmament!*"⁵⁵ Im zweiten Satz, mit dem Titel "*Arguments*" spielt die zweite Geige in bestimmten Passagen den Charakter Rollo, d. h. den Liebhaber konventioneller und sentimentaler Musik. Am Ende eines lauten Abschnitts erscheint die zweite Geige mit einem Solo, zunächst noch in den Klang der übrigen hineinragend (Takt 31), dann mit einer kadenzartigen parodistischen Solopassage, die aus den vorher erklingenden Dissonanzen durch ihre romantische Harmonik herausfällt. Ives betitelt den Abschnitt im gedruckten Notentext mit "*Andante emasculata*", "*burlesque cadenza*". Als Kontrast dazu antworten die drei übrigen Stimmen mit "*Allegro con fisto*", einem dissonanten Takt, der das Anfangsmotiv von Beethovens 5. Symphonie rhythmisch aufgreift. Dieselbe Abfolge wird wiederholt, bis in Takt 40 alle Stimmen in ein "*Largo sweetota*" bzw. "*Largo soblato*" übergehen, Worterfindungen von Ives für ein süßliches bzw. schluchzendes Largo.

Charles Ives, 2nd String Quartet, 2. Satz

Andante
Emasculata
Alta rubato
(burlesque cadenza)

⁵⁵ Kirkpatrick, *Catalogue*, S. 60.

der die zweite Violine einfach abbricht (2. Satz Takt 58), notiert er im Manuskript: "*Prof. M[ilcke] stops, Too hard to play – so it just can't be good music – Rollo*".⁵⁸ Ist diese Musik aber deswegen insgesamt als Parodie bzw. nur als Gegenprogramm zu verstehen? Viele Musikeinspielungen verweigern sich dieser Auffassung und spielen die parodistische "Rollo"-Einlage als "absolute" Musik. Thomas Phleps plädiert dafür, Ives' Spielanweisungen ernst zu nehmen, hat aber gegen diese Art der Komposition moralische Einwände:

"Zweifelsohne manifestiert das mit dieser zweiten Schicht formulierte Diskursmodell den verhärtetsten Ausdruck der von Ives in den Memos und anderswo verbal lancierten Dichotomie zwischen verweiblichter 'easy-on-the-ears'-Musik und männlich couragierter, rhythmisch komplexer und dissonanter musikalischer 'substance', zumal hier nicht von Produkten, sondern produzierenden Personen gehandelt wird. [...] Wer diese gespenstische Szenerie mit Humor nimmt, nimmt Ives' Ernsthaftigkeit nicht ernst, oder der Witz ist zumindest einer, der im falschen Halse steckenbleibt: 'wit' in music', meldet Ives, 'is as impossible as 'wit' at a funeral'.⁵⁹ Mit beidem aber gibt es hier Probleme."⁶⁰

–31–

Phleps beachtet in seiner Argumentation nicht, dass es sich hier um den Versuch einer *realistischen* Darstellung einer Diskussion handelt und nicht um eine moralisch idealisierte. Die Geste des zum Schweigen Bringens ist natürlich autoritär – jedoch ist eine Verallgemeinerung dieser Szenerie auf ideale Strukturen des menschlichen Umgangs nicht vorgesehen – und in privatem Bereich sind solche Umgangsformen durchaus nichts Ungewöhnliches. Nach den Manuskripteintragungen zu schließen, scheint es sich hier um eine (stilisierte) Diskussion im Freundeskreis zu handeln. Im Vergleich zu der oben zitierten Ablehnung von Witz in der Musik spricht Ives sich jedoch in seinen *Memos* über den *Hawthorne*-Satz der *Concord-Sonata* (später orchestriert und umgearbeitet zum zweiten Satz der 4. Symphonie) anders aus: "*as for example the Hawthorne movement is supposed to be a kind of Scherzo – and that name doesn't mean (though perhaps it should) a serious moan – even Rollo knows that. [...] though I don't say or mean to say, Nancy, that the Hawthorne is as funny as*

⁵⁸ Kirkpatrick, *Catalogue*, S. 60.

⁵⁹ Dieses Zitat findet sich in Ives' *Essays Before a Sonata*, a.a.O., S. 87.

⁶⁰ Thomas Phleps, *Zwischen Adorno und Zappa: semantische und funktionale Inszenierungen in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2001, S. 205.

*Huckleberry Finn*⁶¹. Außerdem ist zu konstatieren, dass Ives nicht nur die romantischen Stilzitate des "Rollo" als Parodie notiert, sondern die Gegenpartei durch eine eintönig atonale Musik in den Takten 37, 39 und 41 ebenfalls ironisiert. Es ist zu Beginn des Satzes auch gerade die Stimme des "Rollo", die den Kreislauf "*saying the same thing over & over & louder & louder*"⁶² unterbricht. Daneben wird die Rollenverteilung (2. Violine "Rollo") im zweiten Satz des Streichquartetts nicht konsequent durchgehalten, d. h. Ives wechselt von der symbolischen Rollenverteilung wieder zu einer unbestimmteren Faktur.

–32–

Wo ist nun die Verallgemeinerbarkeit der Musikstruktur zu finden, die von autonomer Musik gefordert wird? Sie findet sich im Ausdruck, der nicht mit dem Programm der diskutierenden Männer und deren Benutzung von Liedern aus dem Bürger- und Unabhängigkeitskrieg als den Inhalten der Diskussion übereinstimmt. Im Rahmen einer Ausdrucksdeutung muss die Frage nach dem "*Warum*"⁶³ einer auf diese Weise gestalteten Passage im atonalen Kontext hier anders beantwortet werden als durch die Deutung als Parodie. Sie muss auf den Gesamtsinn des Werkes bezogen werden. An dieser Stelle ergibt sich auch die Frage, wie mit anderen, nur im Manuskript vermerkten Äußerungen umzugehen ist, die nicht in die Aufführungspartitur übernommen wurden.⁶⁴ Sie spiegeln die bewusste *intentio auctoris* wider, die von der durch den Ausdruck vermittelten maßgeblichen *intentio operis* zu trennen ist. Der Ausdruck hat kein positivistisches Sein an sich, sondern ergibt sich zu einem Großteil – wie auch in der Sprache – nur durch hermeneutische Deutung.

–33–

Der Ausdrucksprozess erschließt sich nur durch einen Blick auf die gesamte Musikstruktur. Der erste Satz des Quartetts verkörpert die Sehnsucht nach einer Erlösung, d. h. die Sehnsucht zurück zu einem verlorenen Paradies, das durch tonale Anspielungen angedeutet wird. Biographisch hatte Charles Ives dieses Paradies durch den Tod seines Vaters verloren. In diesem Sinne ist das Paradies in der Wirklichkeit für Ives allein in der sehnsüchtigen Rückschau oder in der hoffenden Vorschau auf den

⁶¹ *Memos*, S. 193.

⁶² Kirkpatrick, *Catalogue*, S. 60.

⁶³ Ferdinand Zehentreiter spricht von einem "*Weg in die musikalische Bedeutungsanalyse [...] der ausgeht von der Zuspitzung einer zentralen Frage der immanenten Formanalyse selbst: jener nach dem immanenten 'Warum' eines kompositorischen Vollzuges an jeder Zeit-Stelle eines Werkes*" ("Bruch und Kontinuität in Beethovens späten Quartetten. Einige Überlegungen zur Werk- und Bedeutungsanalyse", in: *Musiktheorie* 3 [1996], S. 211).

⁶⁴ Diese Fragestellung habe ich aus Vera Miczniks Aufsatz "*The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony*" (in: *19th Century Music* 20 [1996], Heft 2, S. 149-150) abgeleitet.

Himmel zu realisieren und scheint nur an manchen Stellen des ersten Satzes durch tonale Harmonien kurz auf (z. B. T. 9, 30-31, 48b, 49b-50) bzw. wird von Dissonanzen störend durchsetzt:

Charles Ives, 2nd String Quartet, 1. Satz

Tonalität impliziert damit zugleich die Unmöglichkeit des Glückes im Diesseits. Diese Ambivalenz des Tonalen zeigt sich auch im zweiten Satz. Die Wut über die zerbrochene Welt bricht sich als Spiel äußerlich Bahn. Das Schöne darf nur als Karikatur im "Andante Emasculata" auftreten. Auf diese Stelle lassen sich die Worte Adornos über Mahler anwenden: "Das Es soll nicht sein, über das Mahlers Musik verzweifelt klagt"⁶⁵. Auf dieser Ebene treffen sich Parodie, Verhöhnung und jene tiefe Sehnsucht nach Erlösung, die als Vision im dritten Satz mit den Zitaten von *Nearer, my God to Thee* und *Westminster Chimes* am Ende aufscheint.

–34–

Feder bringt die sentimentaleren Musikstrukturen ebenfalls mit Ives' eigener Identität zusammen, denn "Rollo" sei das alter ego von Ives⁶⁶. Jedoch führt er als Grund nicht, wie hier angenommen, die Verdrängung des Traumas vom Todes des Vaters an, sondern sieht darin einfach einen nicht eingestandenen weiblichen Anteil an seiner Persönlichkeit.

4. Schlussbemerkungen

–35–

Ives nutzt die kulturell vorhandene Gender-Rhetorik unreflektiert zur Polemik, und vor allem zur Polemik gegen Komponisten und Musikkritiker. Nicht die Polemik an sich ist dabei das zu Kritisierende – jeder Komponist trifft zur eigenen Abgrenzung solche teilweise ungerechtfertigten Urteile –, sondern der Wortgebrauch. Als die schlimmsten

⁶⁵ Theodor W. Adorno, "Mahler. Eine musikalische Physiognomik", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt 1971, S. 153.

⁶⁶ Feder, a.a.O., S. 156 (vgl. auch S. 136).

Beleidigungen verwendet er solche, bei denen der Vorwurf der Homosexualität mitschwingt ("*pansy*", "*Rach-not-man-enough*"⁶⁷ für Rachmaninoff, Wagner: "*a woman posing as a man*"⁶⁸). Diese Diffamierung entspringt einer homophobischen Natur. So ist auch Ives' Doppelleben Beruf-Musik mit dem Schwerpunkt auf dem Beruf (und nicht auf der Musik) als eine Absicherung seiner eigenen Männlichkeit anzusehen. In vielen Werken erscheint ein Kontrast zwischen einem atonalen Stil und einer eingeschobenen tonalen Passage. Die Chiffren "männlicher" und "verweiblichter" Stil können zwar durch ihre inhaltliche Bedeutung mit den Bezeichnungen "harter" und "weicher" Stil gleichgesetzt werden, die Grenzen, wann jedoch ein Ausdruck bei Ives eine Zartheit und wann eine Parodie darstellt, sind fließend, ebenso wie Atonalität an sich noch nicht für Substanzhaftigkeit steht. In einer Ausdrucksdeutung zeigt sich die Ambivalenz zwischen dem verlorenen Glück und der Verdrängung dieses Gedankens durch Aktion. Hier scheint Ives' persönliche Biographie auf. Der Tod des Vaters ist unverarbeiteter Konflikt und Movers zum Komponieren⁶⁹. Deswegen kann eine positive Sentimentalität in Ives' Kompositionen immer nur als Vision von der Erlösung der Menschheit auftreten.

⁶⁷ Tick, a.a.O., S. 99, zitiert Rossiter, a.a.O., S. 36.

⁶⁸ *Memos*, S. 134.

⁶⁹ Vgl. dazu Stuart Feder, "Decoration Day: A Boyhood Memory of Charles Ives", in: *Musical Quarterly* 66 (1980), S. 234-261.